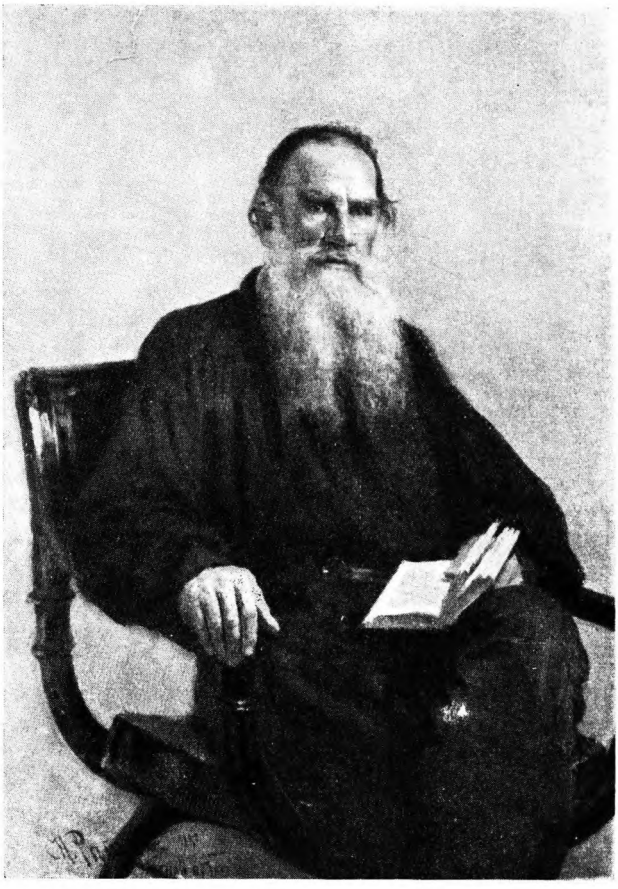
ТОЛСТОЙ

в произведениях И. Е. Репина

Массовая библиотека
«ИСКУССТВО»



Портрет Л. Н. Толстого

Н. МАШКОВЦЕВ

ТОЛСТОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. Е. РЕПИНА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО"
Москва 1948 Ленинград

Личное знакомство Репина с Толстым началось в Москве. Художник точно зафиксировал памятный для него день 7 октября 1880 года, когда Толстой пришел в мастерскую Репина к вечеру, один и, повидимому, неожиданно. Репин жил тогда в доме Симолин по Большому Трубному переулку. Это была вторая московская квартира художника; она находилась в районе Хамовников, неподалеку от дома Толстого в Долго-Хамовническом переулке.

В это время в мастерской Репина стояли три большие картины, над которыми он одновременно работал: «Проводы новобранца», повидимому, мало одобренная Толстым, «Запорожцы», только что начатая, и «Вечорницi», которую художник временно оставил, будучи недоволен ходом работы. К «Вечорницам» Толстой отнесся одобрительно: может быть, сюжет картины заставил Толстого вспомнить сцену, некогда описанную в «Казаках». Это побудило художника, который не ожидал от великого моралиста благосклонного отношения к этой веселой, чисто бытовой народной сцене, вернуться к работе над

картиной. Больше всего замечаний Толстого вызвали «Запорожцы». Сила мыслей, высказанных Толстым, была такова, что Репин пришел в то состояние возбужденности, которое всегда возникало в нем во время общения с Толстым. С присущей ему яркостью и образностью в описании ощущений Репин говорил, что «духовная атмосфера Льва Николаевича всегда была обуревающей, захватывающей».

Под свежим впечатлением посещения Толстого Репин тотчас же начал писать ему письмо с выражением благодарности за внимание и советы. После многих вариантов и переделок письмо, наконец, было отправлено по назначению 14 октября 1880 года.

До отъезда Толстого в Ясную Поляну они виделись почти ежедневно. Репин заходил за Толстым по окончании своей работы, и они вместе шли на прогулку. Часто они отправлялись так далеко, что домой приходилось возвращаться на конке, взобравшись наверх, на «империал», как любил Толстой.

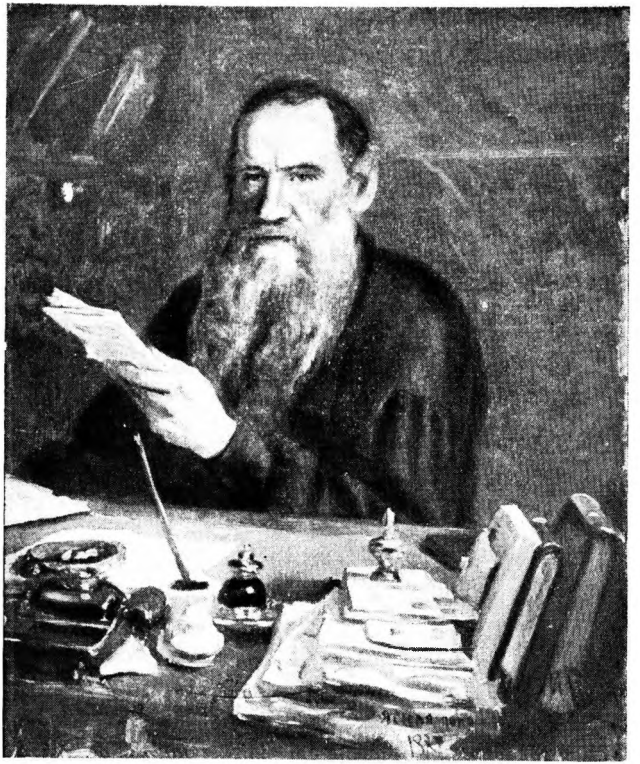
Помимо картин в это время Репин непрерывно занимался портретами. Он написал многих выдающихся людей: писателя А. Ф. Писемского, знаменитого хирурга Н. И. Пирогова, А. А. Фета, лирического поэта и переводчика, старинного друга Льва Николаевича, жившего неподалеку от Хамовников (на Плющихе) в своем доме. Наконец в 1882 году по просьбе самого Толстого Репин написал портрет самобытного религиозного мыслителя, тверского крестьянина Василия Кирилловича Сютаева (1820—

1892), который приехал в Москву в начале января и остановился у Толстого. Сеансы происходили в кабинете писателя и, возможно, в его присутствии. Но что-то удерживало художника от соблазна написать тогда же и портрет хозяина, хотя под руками Репина были принесенные им с собой живописные принадлежности. Можно думать, что за недосугом Толстой отказывался специально позировать Репину. Но что же могло помешать художнику, не прерывая занятий писателя, сделать с него мимолетные наброски или даже без натуры, дома, на память воспроизвести его облик? Однако до сих пор не обнаружено ни одного рисунка или портретного наброска, сделанного Репиным с Толстого до 1887 года.

Единственным исключением являются рисунки Репина к статье Толстого «Так что же нам делать?» Статья эта возникла как итог наблюдений Толстого, связанных с московской переписью населения, происходившей в конце января 1882 года. Толстой принимал горячее участие в переписи. Незадолго до ее начала он обратился к населению столицы с призывом воспользоваться переписью, как единственным случаем, когда она, как нож хирурга, вскроет общественные язвы и тут же представится возможность оказать незамедлительную помощь, вмешаться в судьбу человека, помочь всеми способами и даже спасти его от гибели. Однако то, что он увидел и узнал во время производства переписи, совершенно разрушило его филантропические планы. Пытаясь подойти к тем людям, с которыми перепись поставила его лицом к

лицу, и оказать им помощь, Толстой испытал жгучее чувство стыда и сознания своей беспомощности: «...теперь я был, как врач, который пришел с своим лекарством к больному, обнажил его язву, разбередил ее и должен сознаться перед собой, что все это он сделал напрасно, что лекарство его не годится...» И далее: «...и только через три года я почувствовал, что нож мой отточен настолько, что я могу разрезать то, что хочу». Толстой понял, что благотворительность касается лишь самой поверхности жизни и бессильна изменить ее ход, что временная помощь не уничтожит нужды и что для этого нужно коренное преобразование жизни. Толстой исключительно долго работал над статьей «Так что же нам делать?» Он начал ее под живым впечатлением переписи еще в 1882 и закончил только в 1885 году. Даты рисунков Репина позволяют предполагать, что они делались одновременно с писанием статьи. Возможно, что Толстой зачитывал ее Репину частями, по мере их готовности. Перепись как раз совпадает с тем временем, когда Репин подолгу бывал в доме Толстого, работая над портретом Сютаева, с которым у Толстого происходили разговоры, связанные с его филантропическими планами. Весьма вероятно, что здесь же присутствовал и Репин, наблюдая Толстого, находившегося тогда в процессе работы в мучительно-возбужденном состоянии.

Со всех точек зрения иллюстрации Репина представляют исключительный интерес. Мастерство его здесь достигает разительной силы. Изоб-



Портрет Л. Н. Толстого

Л. Н. Толстой

ражения возникают из целой сети штрихов, как возникает ткань из переплетения нитей утка и основы. В потоках штрихов трепещет живая ткань жизни, формы движутся, непрерывно изменяясь.

Это начало той новой для Репина рисовальной техники, которая позднее дала такие блистательные результаты в серии рисунков, изображающих уличную жизнь Петербурга (1887). Действующие лица охарактеризованы с толстовской прямотой. Сцены освещены так, что свет показывает самое главное, и именно так, как это нужно автору. Репин явно поставил своей задачей изобразить эти сцены с точки зрения Толстого, показать их с той силой страстного восприятия и беспощадного анализа, которыми дышит каждая строка статьи Толстого. Сам повествователь изображен на двух рисунках. Это наиболее ранние репинские изображения великого писателя. Его образ дан чертами суровыми и скорбными. Толстой смотрит строго и пытливо: он присутствует при этих жестоких сценах, как врач, исследующий болезни и уродства жизни, готовый немедленно притти на помощь. Его собственное сравнение себя с врачом здесь как нельзя более уместно. Таким представил его Репин в рисунке с женщиной и городовым. «Дворник в тулупе вел ее. Она шла впереди, а он подталкивал ее сзади. Все — и я, и дворник, и городовой — одеты были по-зимнему, одна она была в платье... Я рассмотрел ее лицо. Она была именно заморух, но, как мне показалось, уже старая женщина: я ей дал лет тридцать. Грязный цвет лица, маленькие

мутные пьяные глаза, нос пуговицей, кривые, слюнявые, опущенные в углах губы и выбившаяся из-под платка прядь сухих волос. Талия длинная и плоская и короткие руки и ноги». На другом рисунке ночное освещение еще более усиливает уродство лиц, изувеченных жизнью. Толстой стоит поодаль; здесь он более скорбен, чем суров. Именно таким впервые предстал он перед Репиным: «деятелем по страсти, убежденным проповедником». Но, конечно, эти изображения Толстого еще не настоящие портреты, это, скорее, жанровые сцены, при которых Толстой присутствует только как наблюдатель, остро заинтересованный открывшейся перед ним правдой жизни. И тем не менее их следует считать начальным звеном в работе художника над сложением образа Толстого. Портретное сходство в этих рисунках так несомненно, что и сам Толстой не мог не узнать в них себя; следует предположить, что возникли и появились в печати они с его ведома и согласия. Поэтому должно окончательно отпасть предположение, что от самого Толстого исходило запрещение или нежелание видеть себя написанным рукою Репина.

Человек представлял собою для Репина предмет неистощимого интереса. Все остальное, даже природа, отступало на задний план. Каждое новое, даже незначительное на первый взгляд лицо было для художника откровением нового, дотоле неизвестного, незнакомого мира, захватывающего своей новизной, своим единственным, неповторимым содержанием. Репин страстно увлекался этими новыми встречами. Увлечение его находи-

ло выход в портретной работе. Он стремился не медля возможно полнее и отчетливее запечатлеть увиденное. С непостижимой быстротой Репин находил верные, правдивые черты характера человека.

Судя по словам самого художника, первая встреча с Толстым произвела на него ошеломляющее впечатление.

«В 1880 году,— писал Репин,— в Москве, в Большом Трубном переулке в моей маленькой мастерской под вечер все вдруг приняло какой-то заревой тон и задрожало в особом приподнятом настроении, когда вошел ко мне коренастый господин с окладистой седой бородой, большеголовый, одетый в длинный черный сюртук.

Лев Толстой. Неужели? Так вот он каков! Я хорошо знал только его портрет работы И. Н. Крамского и представлял себе, что Лев Толстой очень своеобразный барин, граф, высокого роста, брюнет, и не такой большеголовый.

А это странный человек, какой-то деятель по страсти, убежденный проповедник. Заговорил он глубоким задушевным голосом...»

Таким непосредственным восторгом и творческим возбуждением дышат эти слова художника, что они сейчас же, кажется, готовы перейти в живописную форму, так ярок и полон жизни этот образ.

Этот облик писателя, описанный на страницах «Воспоминаний» Репина, весьма точно совпадает с тем, каким изобразил его художник через два года в иллюстрациях, о которых шла речь выше.

Увидев Толстого, Репин сейчас же сравнил свое первое впечатление с портретом работы своего учителя И. Н. Крамского. Репин считал этот портрет выдающимся художественным произведением. Он гордился им, как верный ученик всегда гордится работой своего любимого учителя. Несомненная удача Крамского радовала Репина. Теперь же, увидев Толстого, он окончательно убедился в высоких качествах портрета Крамского и прежде всего в его сходстве.

«Портрет Крамского,— писал Репин Стасову через месяц после первого визита Толстого,— страшно похож, несмотря на то, что Толстой постарел с тех пор, что у него отросла огромная борода, что лицо его в ту минуту было в тени, я все-таки в одну секунду увидел, что это самый».

Но тем острее Репин почувствовал всю разницу между Толстым 1880 года и тем, каким изобразил его в 1873 году Крамской. Аспект личности великого писателя в портрете работы Крамского состоит в неусыпном бодрствующем взгляде, «проглатывающем впечатления» (выражение Толстого), и силе гениальной мысли, непрерывно их перерабатывающей. Изображение этого процесса есть содержание портрета. Таким был Толстой эпохи «Анны Карениной». Через семь лет, в ту пору, когда Репин познакомился с великим писателем, Толстой был другим человеком. Эти семь лет у Толстого прошли в неустанной работе над собой, и взгляд Репина сразу обнаружил глубокие следы этой работы. Поэтому теперь, после личного знакомства с Толстым, портрет Крамского стал для Репина историчес-

ким документом, достоверным и правдивым для своего времени. Но он уже не вполне соответствовал облику Толстого в 1880 году.

Таким образом, первая встреча с Толстым, столь живописно рассказанная Репиным в «Далеком близком», дала художнику материал, казалось бы, вполне достаточный для построения нового портретного образа писателя, образа, совершенно независимого от портрета Крамского: «странный человек, деятель по страсти, убежденный проповедник». И тем не менее портрет Толстого был написан только в 1887 году, то есть через семь лет после первой встречи.

Что же удерживало художника от портрета Толстого в течение этих семи лет, на протяжении которых он неоднократно и длительно, а иногда чуть не ежедневно общался с писателем? Мне кажется, наиболее вероятным предположение, что Репин ни за что не хотел приступать к портрету Толстого пока был жив Крамской. Репин не хотел стать источником новых огорчений для Крамского, которого бесконечно уважал. В то время Крамской уже находился под гнетом предчувствия близкой смерти, сознавая, что ему не удастся довести до конца свои творческие замыслы. Портрет Толстого, написанный Репиным, был бы вызовом Крамскому. Здесь Репин проявил высокое чувство деликатности. Он устранился от борьбы, которая обещала ему торжество.

Репин сознавал всю свою силу как портретист, не имеющий себе равных в России. Это сознание в нем поддерживал и Крамской, открыто при-

знававший превосходство своего ученика над собою и над всеми другими тогдашними портретистами. Когда Третьяков предложил Крамскому написать портрет Тургенева, то Крамской отказался, мотивируя свой отказ тем, что портрет Тургенева уже был написан Репиным. Крамской, очевидно, считал, что эта тема исчерпана Репиным, не надеялся дать в своем портрете что-либо новое и более совершенное, чем у Репина. Когда на выставке появился портрет Куинджи работы Репина, то Крамской написал Репину, что у него перед этим портретом руки опускаются, таким недосягаемым совершенством представлялся он Крамскому. Мог ли при таких условиях приступить Репин к портрету Толстого?

Только смерть Крамского, последовавшая в марте 1887 года, сняла для Репина этот добровольный запрет, и в августе того же года Репин отправился в Ясную Поляну, где и написал знаменитый портрет Толстого с книгой, открывающий собою серию репинских изображений великого писателя, исключительно богатую по своему содержанию, разнообразию сюжетов, размеров и техники. Мировое искусство не знает другого примера, когда художник так часто и многообразно возвращался бы к портрету одного человека на протяжении десятилетий. И у самого Репина есть еще другие портретные серии, например большая серия портретов Стасова, но ни количественно, ни качественно они не могут итти в сравнение с портретами Толстого. Работа над образом Толстого, начавшись иллюстрациями к «Так что же нам делать?», непрерывно прохо-

дит сквозь все творчество Репина вплоть до смерти Толстого.

В письме Репина к Стасову (от 19 августа 1887 года) выражено чувство человека, наконец достигшего давно поставленной цели: «Только вчера вечером вернулся я домой. И знаете, где я был? В Ясной Поляне. Прожил там семь дней в обществе маститого Льва. Написал, между прочим, с него два портрета. Один не удался, я его подарил графине. Другой пришлют мне недели через две». Из этого письма следует, что Репин пробыл в Ясной Поляне неделю, с 9 по 16 августа. За этот страшно короткий срок, кроме двух законченных портретов маслом, Репин сделал еще портретный рисунок Толстого и ряд набросков, изображающих пашущего Толстого, послуживших затем материалом для картины «Пахарь. Л. Н. Толстой на пашне». В этот же промежуток времени следует уложить еще этюд, написанный с какого-то яснополянского крестьянина для той же картины «Пахарь». Этот необычайный даже для Репина творческий подъем лучше всего свидетельствует о том, что для художника «духовная атмосфера Льва Николаевича всегда была обуревающей, захватывающей».

Первый масляный вариант портрета, оставшийся в Ясной Поляне, изображает Толстого сидящим за большим письменным столом на фоне книжного шкафа. На столе чернильница, стаканчик для перьев, листы чистой бумаги, стопка полученной корреспонденции и несколько переплетенных книг, стоящих корешками вверх. Тол-

стой держит в левой руке перегнутую тоненькую брошюру.

У людей различного возраста и темперамента книга вызывает различную душевную деятельность. Книга делает видимой духовную работу человека. Развернутая и, может быть, в большей степени полузакрытая, книга, давшая повод к размышлению, является наиболее верным и достойным путем изображения его умственной деятельности.

В портретах Репина мотив книги появляется очень рано. «Девушка с книгой» написана Репиным еще в 1870 году. Своего отца Репин изобразил углубленным в чтение. Старик в громоздких очках читает толстую, большую книгу, вероятно, Библию. Репин изображает самый процесс чтения, непривычную и трудную для человека работу. Художник показывает скорее усилие, чем результаты этой работы. Это не столько «Портрет отца», сколько изображение «Читающего старика».

Репин вообще любил изображать работающего с книгой или рукописью человека. Он часто пользовался этим мотивом в своих картинах и портретах. С головой ушел в чтение посетитель «Парижского кафе»; он так поглощен этим занятием, что окружающее для него не существует. Дети в «Не ждали» готовили свои уроки, они оторвались от раскрытого учебника, встревоженные происшедшим. Мгновение перехода от одного состояния к другому показано Репиным с огромной силой. На столике в келье царевны Софьи лежит разогнутая книга. Ее, должно

Портрет Л. Н. Толстого

Пахарь. Л. Н. Толстой на пашне

быть, читала Софья и бросила чтение, будучи не в силах совладать с бессильным, безвыходным гневом. Здесь чувства оказались сильнее мысли. Глинка, охваченный стихией музыки, готов записать на листах широкой тетради нотные знаки возникающей мелодии; писарь с тонкой, смакующей улыбкой спешит занести на бумагу многоголосый хор запорожцев; сенатор Зиновьев с карандашом в руке готовится к докладу; издатель научно-популярных книг Битнер изображен за столом, заваленным рукописями. Павлов опирается на книгу, как апостол науки. В портрете Гаршина писатель изображен оторвавшимся от работы и смотрящим на зрителя. В остроте этого перехода Репину удалось выразить тяжелое и тревожное внимание человека, стоящего на грани безумия. Портрет этот был написан в 1884 году. В портрете Менделеева, также изображенного за чтением, центральное место — изображение глаз ученого, словно излучающих свет. Здесь развернутая книга строит не столько психологический, сколько живописный образ. Первый вариант портрета Толстого продолжает ту же концепцию.

Изображение быстрого, мгновенного перехода от чтения к слушанию или беседе составляет завязку портрета.

Много лет спустя, в 1893 году, получив несколько фотографий дочери Толстого, Татьяны Львовны, Репин писал ей: «(портрет) «en face» меня тревожит своим выражением глаз. Как будто бы Вы сделали вопрос в упор и с укором и внутренним страхом видите насквозь душу чело-

века. Как много здесь общего с гениальным выражением Вашего отца. Оно смягчено только темпераментом женщины». Вот что Репину удалось передать в портрете: вопрос в упор, взгляд испытующий, видящий насквозь. И несмотря на эту удачу, Репин остался недоволен портретом. Как ни сильно действовал на собеседника, а значит и на зрителя, «видящий насквозь душу человека» взгляд Толстого, все же в этой трактовке была выражена лишь малая доля внутреннего содержания его личности.

Это несомненно огорчило, но не обескуражило художника. Он немедленно, отставив в сторону незаконченный портрет, принялся за поиски новой композиции. Не сохранилось никаких подготовительных эскизов к портрету. Возможно, что композиция была увидена художником в натуре и он сразу начал работать на холсте.

Там же, в Ясной Поляне, Репин впервые увидел еще один не известный ему портрет Крамского. Это тот второй вариант, который сам Крамской считал менее сильным, чем третьяковский; может быть, потому, что он был не доведен художником до полной отчетливости. Толстой изображен там в более созерцательном состоянии. Он ушел в себя, его связи с внешним миром ослаблены, он ничего не воспринимает, так погружен он в свою внутреннюю работу. Возможно, что этот незавершенный у Крамского образ укрепил и направил поиски самого Репина. И недосказанная, на полуслове остановленная Крамским тема, помогла рождению нового образа.

Из дневника С. А. Толстой узнаем некоторые

важные подробности о портрете. Оказывается, что первый вариант Репин начал писать в нижнем кабинете, а второй — наверху, в зале, где были светлые стены.

Третьяков в письме к Стасову, еще не имея представления о портрете, выражал надежду, что Репин изобразит Толстого во весь рост и на фоне пейзажа, в соответствии с достоинством и характером великого человека. Отвечая Третьякову и сообщая ему, что новый портрет Толстого не такой, каким хотел бы его видеть Третьяков, Стасов всячески оправдывал своего любимого художника, объясняя характер портрета обстоятельствами, которые так сложились. «Вы правы, миллион раз правы. Да и Репин, вероятно, сделал бы так сам, именно по этим соображениям, но у него есть какая-то несчастная страсть к портретам поколенным (собственно для меня ненавистным!) Уж лучше грудной (!!!), а во-вторых, он вынужден был обстоятельствами особенными: начал-то он писать на холсте, который привез с собой, но остался недоволен и забросил портрет, не кончив (уже после окончил его немного и подарил графине Софье Андреевне); ему хотелось писать новый, другого холста с собой не было, по счастью оказался холст у молодой графини Тани... Значит, надо было поневоле брать то, что есть». Эти сведения были, очевидно, получены Стасовым от самого Репина, и самым важным среди них является то обстоятельство, что холст для портрета Репин привез с собой и этот холст был того определенного формата и размера, который Репин всегда употреблял

для портретов. Из этого следует, что целью поездки Репина в Ясную Поляну был только портрет Толстого, для которого и был запасен один холст. Второй холст, уступленный художнику Т. Л. Толстой, был несколько шире и на 22 сантиметра выше первого. Но это обстоятельство существенно улучшило композицию портрета.

Книга занимает в этой композиции существенное место. Поэтому необходимо подробно разобрать значение этого атрибута писательской профессии и, пожалуй, еще шире — умственной деятельности Толстого. То обстоятельство, что книга участвует и в первом варианте портрета, а во втором занимает ключевое положение, дает право думать, что Репин заранее решил изобразить ее в портрете Толстого и с этим решением приехал в Ясную Поляну, но правильное место книги в композиции нашел не сразу. Возможно, что он потратил еще один полный день на Толстого-пахаря и, успокоившись физически-утомительной работой на солнцепеке, приступил к окончательному варианту.

Кроме двух портретов, написанных маслом, и набросков к «Пахарю», во время первого пребывания в Ясной Поляне Репин сделал еще рисунок, изображающий Толстого, сидящего в «дедовском кресле», закинув одну ногу на другую, и читающего книгу, которую он поддерживает обеими руками. Так как рисунок этот помечен 14 августа, то есть тогда, когда большой, окончательный вариант был уже начат, то ясно, что он не играл никакой роли в формировании его композиции.

Рисунок, очевидно, сделан вечером. По вечерам Толстой имел обыкновение читать вслух семье, и рисунок иллюстрирует этот биографический факт. На широком подлокотнике кресла стоит зажженная свеча в высоком медном шандале. Нахмуренный лоб, нависшие брови и прищуренные глаза показывают не столько душевное состояние модели, сколько напряжение зрения, вызванное скудостью света. Этот интересный и новый, но, конечно, совершенно незначительный, хотя и живой, мотив, в сущности говоря, заслонил собой задачу портретного изображения. Репин отдал здесь дань своей страсти рисовать, стремясь, как немудрствующий биограф, запечатлеть Толстого в самых разнообразных положениях и моментах жизни. Но даже в этом мимолетном наброске Репин изобразил Толстого с книгой.

В первом варианте портрета Толстой изображен прервавшим чтение; руку, держащую книгу, он отвел в сторону, и это положение книги в композиции относит ее в прошлое, лишает ее действенной силы в изображаемом моменте. Как только разорвалась связь взгляда Толстого с книгой, последняя перестала участвовать в душевном состоянии писателя. На лице Толстого уже нет никаких следов этого предшествующего душевного состояния: движение к собеседнику уничтожило все его следы; книга оказалась выключенной из психологической композиции портрета, она совершенно не участвует в построении образа.

Творческая сила и страстность мысли, кото-

рая растет, питаясь содержанием книги, а может быть, зачинаясь сопоставлением двух текстов,— вот содержание окончательного варианта портрета Толстого. В нем многозначительна каждая деталь. В левой руке писателя раскрытая книга. Толстой отложил ее на минуту, обуреваемый потоком захвативших его мыслей. Книга разогнута, и в этом положении ее удерживает большой палец, а указательный заложен в другом месте текста.

В этом сопоставлении двух прочтенных только что текстов нечто новое и поразительное открылось перед духовным взором писателя. В позе Толстого есть напряженная чуткость к совершающейся внутри работе мысли. Это выражено наклоном головы, серьезным выражением рта, глазами, которые не отражают окружающего; морщины бороздят лоб писателя, брови нахмурены. На лице и всей фигуре печать величайшей сосредоточенности. Мысль бременит Толстого, она владеет всем его существом, так же как будущий ребенок подчиняет своей жизни тело и сознание матери.

Репин изобразил самый процесс умственной деятельности великого писателя. Зритель видит самый строй и движение мысли Толстого. Зритель чувствует ход толстовской мысли, беспощадную силу анализа, непоколебимую убежденность. На его глазах рождаются и накопляются силы мысли страстного проповедника. Это то новое, что заметил Репин в Толстом еще в 1880 году и что непрерывно в нем возрастало. Книга служит ключом к пониманию этого обра-

за. Без нее взгляд Толстого становится беспредметным, и выражение его лица делается невнятным.

Возможно, что случайно доставшийся Репину холст подсказал ему поколенное решение портрета, обогатившее образ и позволившее обосновать понижение горизонта.

Живописное построение второго варианта во всем противоположно первому.

Очевидно, Репин стремился уйти как можно далее от своей неудачи. На фоне белой стены фигура Толстого рисуется могучим силуэтом, тогда как в первом портрете она растворяется в многосложной обстановке. Колорит портрета необычайно сдержан и серьезен; весь он приведен к гармонии черно-серых, коричневых и телесных тонов, искусно связанных с белым цветом стены. В первом варианте есть бытовая пестрота и этюдная несобранность колорита. Вообще бытовая среда вовсе опущена в окончательном портрете. Изображено только кресло, которое не столько рисует жизненную обстановку, сколько является необходимым в композиции пьедесталом фигуры. Замечательно написана правая рука, своим спокойным положением как бы олицетворяющая внутренний покой человека. Для того чтобы еще более поднять выражение значительности портрета, Репин сильно опустил горизонт, но так как Толстой не смотрит на зрителя, то это не бросается в глаза. Силуэтность изображения, сдержанный, серьезный колорит и низко опущенный горизонт помогали создать портретный образ такой значительности, кото-

рая граничит с монументальностью. Замечательно, что Репин никогда более не пользовался подобной композицией, очевидно, считая невозможным повторять и применять ее в других случаях. Он закрепил ее за портретом Толстого, как единственно возможную, ему одному присущую. Мотив чтения, прерванного силою внутреннего движения мысли, был той счастливой находкой, которая сразу решила замысел портрета. Переход от одного состояния к другому сообщил портрету необыкновенную силу жизни, творческого движения, того «боевого» состояния, в котором, по словам М. В. Нестерова, более всего хотел видеть себя Толстой. Второй вариант был написан с поразительной быстротой, которая возможна только при полной уверенности художника в том, что его решение правильно. С особенной тщательностью Репин обозначил на самом портрете точную дату его написания: 13—15 августа 1887 года. Очевидно, весь портрет был написан с натуры, без позднейших поправок, как это делал Репин в других случаях, когда он был неудовлетворен результатами своей работы.

Окончив портрет, Репин на следующий день, 16 августа, покинул Ясную Поляну. Главная цель поездки была достигнута.

Начиная с этого года и вплоть до 1913 года, портреты Толстого занимают заметное место в творчестве Репина. Но он никогда больше не вернулся к типу портрета 1887 года.

Репин увез с собою из Ясной Поляны материалы для другой портретной картины:

«Пахарь. Л. Н. Толстой на пашне». Она представляет собою точное изображение биографического факта, подробно изложенного Репиным в «Далеком близком»:

«В один жаркий августовский день, в самую припеку, после завтрака, Лев Николаевич собирался вспахать поле вдовы... Шесть часов без отдыха он бороздил сохой черную землю, то поднимаясь в гору, то спускаясь по отлогой местности к оврагу.

У меня в руках был альбомчик, и я, не теряя времени, становлюсь перед серединой линии его проезда и ловлю чертами момент прохождения мимо меня всего кортежа. Это продолжается менее минуты, и, чтобы удвоить время, я делаю переход на пахоте на противоположную точку, шагах в двадцати расстояния, и становлюсь там в ожидании группы. Я проверяю только контуры в отношении величин фигур: тени после, с другой точки, в один момент.

А великий оратаюшка все так же неизменно методически двигался взад и вперед, прибавляя борозды. Менялись только тени от солнца да посконная рубаха его становилась все темнее и темнее, особенно на груди, на лопатках и плечах от пота и черноземной садившейся туда пыли.

Вот он, Микула Селянинович, не победимый никакими храбрецами в доспехах».

Следовательно, с натуры были сделаны только наброски. Их три. Один из них, самый разработанный, помечен: «Ясная Поляна 9 августа 1887 года», днем приезда Репина в Ясную Поляну. Он сделан контуром, без теней и почти

совпадает с масляной картиной. Второй изображает Толстого со спины, удаляющегося от художника, и, наконец, третий представляет момент, который Репин зафиксировал, но которым не воспользовался, о чем речь будет итти дальше.

Наконец существовал еще этюд кого-то из яснополянских обывателей, сделанный, очевидно, для изучения колорита и нахождения масштаба фигуры.

Толстой изображен в мужицкой посконной рубахе, которая, как пишет Репин, стала коричневой от пота и осевшей на ней пыли чернозема. На голове, характерной толстовской голове, белый холщевый картуз с надорванным козырьком, борода сбита в сторону налетевшим порывом ветра, а руки крепко и сильно держат соху. Репин сам потом попробовал пахать, прошел одну борозду и не выдержал больше. Труд этот оказался ему не по силам, а Толстой пахал шесть часов, почти без отдыха. Сюжет третьего наброска примечателен. В воспоминаниях о Толстом Репин рассказывает его происхождение. По дороге, мимо поля вдовы, проходило множество народа, но свои, яснополянские жители не удивлялись и не обращали внимания на Толстого. Но вот показались какие-то нездешние крестьяне. Они остановились и долго смотрели, иронически посмеиваясь над тем, как пашет граф. Репин зафиксировал и этот момент, причем он вышел у художника особенно выразительным потому, что Толстой, видимо, с усилием вытаскивает соху, слишком глубоко ушедшую в землю.

Этот мотив не получил дальнейшего развития и остался в наброске; и не вспомнил ли Репин совета, когда-то данного ему Васильевым по поводу бурлаков, что тема должна быть дана просто, без каких-либо контрастных сопоставлений. Васильев говорил тогда, что такое сопоставление мельчит тему и изображение становится иллюстрацией.

Тема «Пахаря» начинает собою второй аспект Репина на образ Толстого: Толстой в природе.

Вспоминая о том, как он когда-то писал «Бурлаков» и встретился на Волге близ Ставрополя с Каниным, ставшим центральной фигурой картины, Репин писал о том восторге, который возбудил в нем тот человек. Он писал, как он шел рядом с Каниным, восхищаясь его лицом, его фигурой и даже его одеждой. Он чувствовал себя влюбленным в этого человека. Он писал о том, что Толстой чем-то напомнил ему Канина, и пытался определить, в чем же было это сходство. В лице Канина Репин увидел то, что он назвал «грезой природы», но Канин, по сравнению с Толстым, показался бы,— пишет Репин,— младенцем. Мудрец — вот слово, которое лучше всего выражает внутреннее, душевное содержание всей сюиты толстовских портретов Репина: Толстой на пашне, Толстой косит, Толстой, лежащий с книгой под деревом, Толстой, читающий лежа на диване, и, наконец, Толстой, стоящий в лесу на том месте, где зарыта счастливая зеленая палочка.

В своих воспоминаниях о Толстом Репин не устает подчеркивать, каким физически крепким

человеком был Лев Николаевич. Он восторженно пишет об его верховой езде, об его находчивости в самых трудных положениях, об его глубоком понимании и непрестанном восхищении природой. В портретах Толстого, изображающих великого писателя среди природы, Репин несомненно стремился связать образ мудреца, гиганта человеческой мысли с природой, которая его окружала, и с землей, которую он сам обрабатывал, считая этот вид труда важной и благородной частью деятельности каждого человека. Защищая предположенную им публикацию «Пахаря», против чего возражала Софья Андреевна Толстая, Репин писал ей, что задачей своей он ставил «наглядную известность... такого значительного, серьезного и прекрасного факта из жизни Льва Николаевича».

Летом 1891 года Репин вторично гостил у Толстого в Ясной Поляне. Вернувшись в Петербург, он писал к Т. Л. Толстой:

«Как мне хорошо жилось в Ясной Поляне!

Эти семнадцать дней были такие чистые, свежие, ясные, наполненные интересным трудом и симпатичным, отрадным отдыхом. Сколько было разнообразных людей, впечатлений и мыслей! Сколько особенных эпизодов, так западающих в душу, настойчиво преследующих, побуждая выразиться в какой-нибудь художественной форме. И все это только аксессуар, только фон для главной фигуры. Маститый человек с нависшими бровями, все сосредоточивая в себе, своими добрыми глазами, как солнцем, освещает все. Как бы ни унижал себя этот гигант, какими бы

бренными лохмотьями он ни прикрывал свое могучее тело, всегда в нем виден Зевс, от мановения бровей которого дрожит весь Олимп».

Но не только Зевса, а и русского мужика увидел в Толстом Репин. У Репина Толстой не барин и не граф, а Микула Селянинович, собирательный образ русского человека, сильного умом, крепкого духом и телом. Сквозь всю огромную иконографию Толстого, созданную Репиным, проходит этот образ русского мужика.

В 1891 году он написал Толстого в яснополянском кабинете, затем изобразил его лежащим под деревом и, наконец, создал большой портрет в рост в лесу, на основании многих, тщательно подготовленных материалов, в том числе даже скульптурного бюста. Почти во всех рисунках книга составляет постоянный атрибут Толстого. Она никогда не превращается в формальную аллегорию, только обозначающую, но не показывающую суть деятельности человека. Вызывая область присущих ей ассоциаций, она живет в руках Толстого, как вечная спутница его жизни.

Особенно замечательно небольшого размера полотно с изображением Л. Н. Толстого, работающего в нижнем кабинете яснополянского дома. Картина имеет подпись: «И. Репин. 1891. Ясная Поляна». Однако здесь подпись художника еще не решает окончательно вопроса, была ли эта картина действительно написана на месте, в Ясной Поляне, или же в Петербурге, куда возвратился Репин.

Своими исключительными художественными достоинствами она настолько приковывает к се-

бе внимание, что это само по себе обязывает, по возможности, восстановить ее творческую историю.

К ней существует один подготовительный рисунок, сделанный непосредственно с натуры, сильно отличающийся от самой картины. Рисунок датирован 29 июня 1891 года, следовательно, сделан на второй день после приезда Репина в Ясную Поляну. Кроме того, среди полуфигурных набросков Толстого, несомненно относящихся к тому же времени, один имеет непосредственное отношение к «яснополянскому кабинету». Замечательно, что он датирован 16 июля 1891 года, то есть последним днем пребывания Репина в Ясной Поляне. Рисунок во всех деталях совпадает с фигурой Толстого в картине и значительно отличается от изображения Толстого на первом рисунке, сделанном 29 июня. Сравнивая оба рисунка с картиной, приходишь к выводу, что фигура Толстого в картине написана по рисунку, помеченному 16 июля. В этом особенно сильно убеждает сравнение складок блузы, которые в картине трактованы с едва приметной механичностью и сухостью. В рисунке те же складки сделаны с непосредственной свежестью ощущения, которое позволяет безошибочно распознать произведения, сделанные прямо с самой натуры, от рисунков по памяти и перерисовок. Утрата непосредственности ощущения присуща даже работам Репина этого порядка, но она совершенно незначительна и обнаруживается только при кропотливом сравнении с натурными материалами.

Итак, фигура в картине сделана по рисунку, помеченному днем отъезда. Очевидно, этот рисунок был Репину дозарезу необходим для завершения работы над задуманной картиной, если художник в неизбежной спешке отъезда все же сумел его сделать, уговорив Толстого посидеть несколько минут за столом в нижнем кабинете в позе, нужной для картины. Этот рисунок, сделанный в последнюю минуту с натуры, вместе с первым рисунком были тем материалом, на основании которого была написана картина маслом. Но была ли она начата в Ясной Поляне или же целиком сделана без натуры в Петербурге? Сравнение первоначального рисунка с картиной дает удовлетворительное разрешение и этого вопроса. Как уже было сказано, рисунок значительно отличается от картины. Прежде всего картина обладает большей пространственной глубиной, чем рисунок. Перспектива в ней более совершенно организована. Трудно представить себе, чтобы все сдвиги и перспективные сокращения, всю детальную характеристику многочисленных предметов художник мог изобразить без натуры. Но одна деталь, как мне кажется, окончательно решает вопрос. Справа на первом плане в рисунке изображен высокий комод со множеством мелких ящиков. Нижние его ящики задвинуты не до конца. На картине он отсутствует. Лица, хорошо знающие быт яснополянского дома, говорят, что в этом комоде Толстой хранил свои текущие работы, рукописи, с тем чтобы они всегда были у него под рукой. Когда Толстой работал в верхнем кабинете, то

комод переносили наверх. В масляной картине вместо него изображено кресло с накинутой на его спинку одеждой. Кроме того, совсем на первом плане, у края картины, стоит железная лопата. Отсутствие комода на картине является деталью многозначительной. Никак нельзя предположить, чтобы такой честный реалист, как Репин, мог произвольно пожертвовать этой деталью обстановки кабинета писателя, тем более, что ему, вероятно, были известны особенное его назначение и роль при занятиях Толстого. Очевидно, что в тот момент, когда Репин приехал в Ясную Поляну, Толстой работал в нижнем кабинете, и Репин успел сделать с натуры кабинет со всей его обстановкой. Затем Толстой перешел в верхний кабинет. А Репин, никому не мешая, мог спокойнее писать в пустом кабинете. Так как, кроме первого рисунка, не существует никакого другого изображения кабинета и тем более этюда, фиксирующего цвет, то приходится предположить, что вся комната и обстановка были написаны в Ясной Поляне с натуры. Художник крепко обдумал все перемены и особенно положение фигуры Толстого, с тем чтобы потом уже в Петербурге вписать ее в картину, в которой весь интерьер был закончен. Уже было сказано, что в картине пространство организовано несравненно совершеннее, чем в рисунке. Это зависит не только от большей глубины и перспективной проверки всех линий, но и от некоторых перемен в деталях, которые, надо думать, зависели только от воли художника. Репину нужно было освободить пространство вокруг

Толстой в яснополянском кабинете

Л. Н. Толстой

Рисунок к картине „Толстой в яснополянском кабинете"

фигуры и особенно вокруг головы Толстого. Красное кресло, стоящее за столом,— кстати, то самое, на котором сидел Толстой, позируя Репину в 1887 году,— сдвинуто вправо. Прежде оно загораживало стену, белая поверхность которой необходима, как свободный фон для головы, руки и всей фигуры писателя. Несравненно в лучшем порядке, чем в рисунке, на столе расставлены письменные принадлежности. Отсутствие шкафа с рукописями освободило угол и свод комнаты, благодаря чему ее архитектура стала яснее, а все пространство — более выразительным. Таким образом, и эта перемена была на пользу картине, так как Репин явно стремился к тому, чтобы избавиться от загромождения пространства. Сравнение картины с рисунком окончательно убеждает, насколько выиграла фигура писателя во второй редакции композиции. Повидимому, до нас дошли все звенья работы художника над картиной. Все они свидетельствуют о том, с какой ясностью умел Репин поставить перед собой задачу и как сознательно он работал над совершенствованием композиции. Можно предполагать, что и эта тема была заранее обдумана Репиным, и, приехав в Ясную Поляну, он мог без промедления приняться за осуществление заранее намеченного плана работы.

Если художник в портрете уделяет чересчур много внимания комнате и обстановке, то он подвергает опасности содержание портрета. Портрет тогда переходит в жанровую картину, и персонаж лишается той своей многогранности,

которая обязательна для портрета. Репину удалось удержать в своей картине всю силу портретного образа Толстого, несмотря на обилие предметов, детально изображенных.

Кабинет Толстого — низкая и довольно просторная комната под сводами. Обстановка — простая и скудная. Лишнего ничего нет. Только прекрасные старинные кресла свидетельствуют о том, что эта скромнейшая комната принадлежит старому барскому дому. На вешалке — мужицкая одежда Толстого. На белой стене висит пила и в углу стоит тонкая коса. Толстой сидит на низенькой табуретке, подложив под себя одну ногу, и пишет. Несмотря на то, что Толстой изображен со спины и не в полный профиль, портрет поражает совершенством сходства. Характерная, неповторимая фигура Толстого дана со стереоскопической отчетливостью. Подлинность и достоверность есть и во всей окружающей Толстого обстановке. Это комната, обжитая Толстым, наполненная атрибутами его деятельности. Ничего показного нет в этой обстановке. Никаких внешних эстетических правил, никакой предумышленности в расстановке мебели этого кабинета. Обстановка сама явилась результатом жизни и выражением деятельности ее обитателя. Это то, что необходимо для его работы. После Репина немыслимо представить себе Толстого работающим среди другой обстановки. Каждая деталь обстановки говорит о Толстом, составляя особые грани его личности, главные линии его биографии.

Репин достиг этого прежде всего благодаря

исключительно отчетливой формулировке портретных особенностей Толстого, благодаря кристально ясному осознанию его образа. Но еще важнее то, что эту портретность усиливает и поддерживает все окружающее.

В этой картине Репин сделал наглядной всю обстановку труда великого писателя. Так вот какая она, эта Ясная Поляна, которую прославила деятельность Толстого. Эта низкая комната под сводами напоминает лабораторию, где из жизненных наблюдений и опыта в полной тишине и уединенности рождаются могучие художественные образы и мысли, от которых содрогается мир. В 1894 году, прочтя одно из только что вышедших сочинений Толстого, Репин писал (Т. Л. Толстой): «Это вещь ужасающей силы, страшная, неопровержимая. Мне кажется, не только земля, даже само небо присмирело от такой независимости мысли».

В 1891 году Репин изобразил Толстого лежащим с книгой под деревом. После, в Петербурге Репин использовал этот мотив для небольшой картины масляными красками, основанной на карандашном, детально проработанном рисунке, сделанном с натуры.

Вот как писал он об этой работе Т. Л. Толстой (31 июля 1891 года): «Я все утро жил в Ясной Поляне, в лесу. Лев Николаевич лежал недалеко от меня с книгой в руке, в уютном месте, под деревьями в тени на своем синем халате, укрывшись белым. Как живописно местами трогали его сквозь ветви солнечные пятна света!.. Я все изучал их, вспоминал и наслаждался; красивая

картинка выходит...» (Картина была написана в Петербурге, следовательно, по памяти, на основании детального рисунка, сделанного с натуры.)

У Репина вообще немного портретов, написанных на открытом воздухе. В этих портретах он часто остается вне пленэрных живописных установок. Таков его портрет Стасова в красной рубахе. И только иногда, как, например, в портрете дочери под зонтиком, он дает полный простор чисто пленэрному взаимодействию красок. Он несомненно понимал, что путем применения пленэра художник может достигнуть, может показать ту неразрывную связь, которая существует и которая обнаруживается на воздухе между предметом и окружающей его средой. И вот когда ему нужно было изобразить Толстого, отдыхающего среди природы, то ему показалось уместным ввести в свою живопись моменты пленэрного порядка. Солнечные зайчики, испестрившие белое одеяние Толстого и прыгающие повсюду — по траве и в листве деревьев,— придают этой картине неизъяснимое очарование. Репин был прав, оценивая, при всей своей скромности, эту картинку как красивую. Он сам наслаждался этим зрелищем отдыха великого человека, когда тело его, утомленное годами, а может быть, и проделанной физической работой, нуждалось в отдыхе, а неустанный и бодрый дух настойчиво требовал пищи для своей непрекращающейся деятельности.

Замечательной особенностью этого портрета является положение руки Толстого, столь при-

вычным движением держащего раскрытую книгу. Это же движение Репин фиксировал в рисунке 1891 года — Толстой, лежащий на диване с книгой в руках. Около дивана круглый столик, на котором лежат часы, стаканчик с перьями, пресс-папье и листы бумаги, и здесь, как и во всех других портретах Толстого, эти предметы ни на минуту не затемняют существа портрета.

После пребывания в Ясной Поляне в 1891 году Репин отметил перемену в лице Толстого. Он нашел, что в его внешности еще сильнее обозначились успокоенность, сосредоточенность и созерцательность. Именно эти черты стали основными для всех позднейших репинских портретов Толстого. Из Ясной Поляны Репин вывез небольшой набросок, изображающий Толстого в лесу, в молитвенно сосредоточенном состоянии. Повидимому, первоначальным и основным этюдом следует считать тот небольшой этюд, который находился в собрании И. С. Остроухова. Толстой изображен в длинной белой рубахе, босиком, с руками, заложенными за узенький ремешок. Два кармана низко пришиты у этой блузы, из правого виднеется красная книжка. Несмотря на незначительный размер этого этюда, лицо Толстого удивительно выразительно. Оно совершенно точно отвечает тому, что видел Репин и записал в своих воспоминаниях.

Однако этого этюда для Репина оказалось недостаточно, так как он задумал писать большой портрет во весь рост. Он озаботился созданием для этого изображения серьезных пособий. Еще будучи в Ясной Поляне, он вылепил бюст Льва

Николаевича и даже раскрасил его впоследствии. Кроме того, он попросил прислать ему из Ясной Поляны фотографию писателя, специально сделанную по указаниям художника в лесу. Рисунок карандашом, находящийся в Толстовском музее, следует рассматривать как эскиз портрета, уже сделанный без натуры. Однако в большом портрете Репин сильно отступил от этого эскиза. Большой портрет узкий, на нем помещается только фигура Толстого. Фон лишь окружает эту фигуру. Выражение лица сильно отличается от рисунка. Правый карман полузакрыт рукой Толстого.

Наряду с этими портретами, которые точно датированы и обстоятельства написания которых изложены самим Репиным, существуют еще два, о которых Репин не упоминает. Первый, датированный 1909 годом, изображает Толстого в комнате в широком красном кресле. Толстой смотрит на зрителя, и этот взгляд является центром всего портретного замысла. Это тот взгляд, про который можно сказать, что он видит человека насквозь. В этом одном из последних прижизненных портретов Толстого Репину удалось сказать то, чего до него, да и он сам ни про кого и никогда еще не говорил. Репин изобразил Толстого, взгляд которого наделен этим свойством глубочайшего проникновения в душу человека. Но он не только видит и понимает, он любит и прощает. И вот эти последние черты дали содержание последнему портретному изображению Толстого, известному под названием «Просветленный Толстой». На фоне зеленова-

того вечернего неба, в саду, на фоне цветущих яблонь стоит Толстой с книгой, подняв голову кверху, и своим старческим, полураскрытым ртом словно произносит слова, рожденные чудесным закатным светом и обращенные к миру, к природе. Этот портрет был написан уже после смерти Толстого и представляет собою заключение всей портретной сюиты.

Кроме статьи «Так что же нам делать?» Репин иллюстрировал и другие произведения Толстого. Все иллюстрации сделаны к тем произведениям Толстого, которые только что вышли из-под пера писателя. Когда Репин жил в Петербурге, то Чертков знакомил его с текстом Толстого по рукописи. В 1882 году Репин сделал пять рисунков на темы рассказа «Чем люди живы». 2 марта 1885 года Чертков писал Толстому, что показывал Репину рассказ «Два брата и золото». Репину рассказ понравился, и он обещал сделать рисунок, когда это потребуется. Тогда же была выработана форма настенной картинки с кратким текстом под ней. Репин нарисовал две такие картинки на темы рассказов «Два брата и золото» и «Вражье лепко, а божье крепко». Чертков сообщал Толстому любопытные сведения о том, как народ воспринимает эти картинки: «Я показывал здесь (письмо написано Чертковым из его усадьбы) крестьянам рисунок Репина к «Вражье лепко» и читал при этом сам рассказ... слушатели входят в самую глубину смысла рассказа и картины... ни малейший намек на картине не пропадает для них даром. Выслушавши рассказ, они долго разбирают карти-

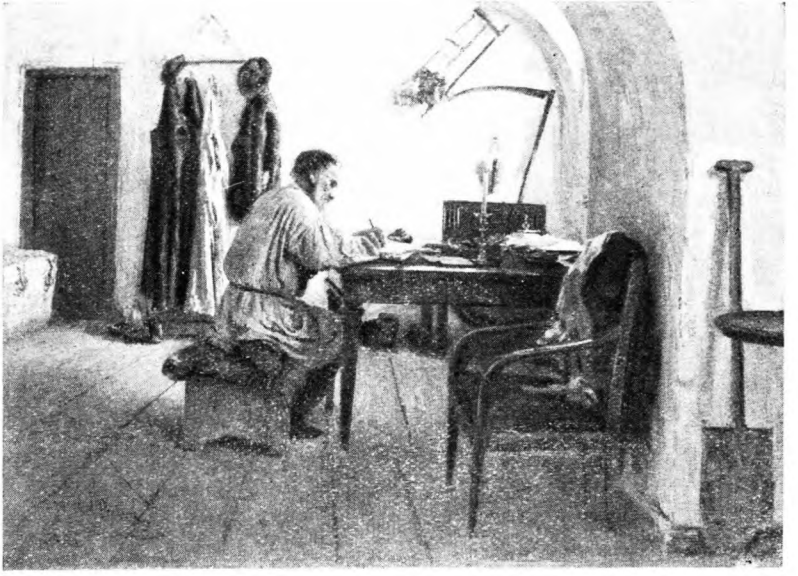
ну... С таким воодушевлением они делают это, что со стороны кажется, будто они обсуждают не картину, а живую сцену, происходящую на их глазах».

Когда в Петербурге были получены пробные оттиски этих картинок и их выставили в окне магазина «Посредник», то народ кучками теснился перед ним. Репину это могло напомнить детство, когда они с сестрой Улей вырезывали из бумаги «загинастых коней», наклеивали их на окна своего домика и радовались, когда прохожие останавливались перед окнами, заинтересованные чудными картинками, к тому же беспрерывно сменявшимися.

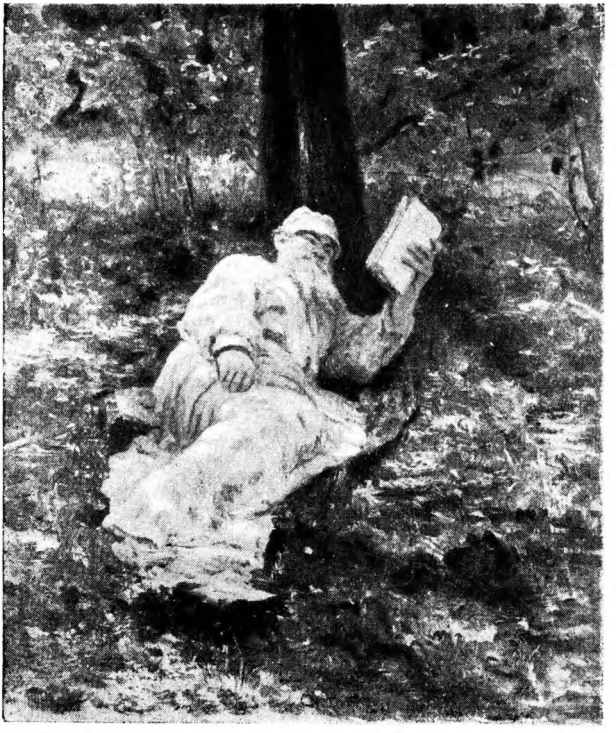
Помимо упомянутых картинок, Репин сделал еще замечательную литографию со множеством отдельных сценок, связанных между собою затейливой арабеской, к сказке Толстого «Как чорт краюшку выкупал». По неизвестным причинам тираж этой литографии отпечатан не был, и существуют только единичные пробные оттиски ее.

Известно участие Репина еще в двух или трех народных книжках «Посредника», но художник не слишком охотно шел на расширение своего сотрудничества в «Посреднике», не отказываясь от некоторых работ, которые были ему не по душе, только из чувства уважения ко всем начинаниям великого писателя.

В 1893 году он сделал большой рисунок к заключительной сцене «Власть тьмы», но рисунок этот, кажется, никогда не был использован как иллюстрация.



Толстой в яснополянском кабинете



Л. Н. Толстой на отдыхе в лесу

В том же году он сделал две иллюстрации к рассказу «Смерть Ивана Ильича».

Последние рисунки являются, в некотором роде, исключением. Репин всегда иллюстрировал только те произведения Толстого, темы которых взяты из народного быта, а не из жизни аристократического общества. Очевидно, светская обстановка была ему чужда и, возможно, неприятна. Может быть, отчасти по этой причине не осуществилась затея Толстого, который предлагал Репину своеобразное соавторство, когда у него зародился замысел «Крейцеровой сонаты». Толстой предложил Репину написать картину на ту же тему, причем картина эта должна была находиться на эстраде, в то время как известный чтец Андрей Бурлак должен был читать текст «Крейцеровой сонаты».

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что Репин иллюстрировал только те произведения Толстого, которые возникали при нем и, может быть, даже зарождались в его присутствии, на его глазах, до конца понимая замысел и разделяя намерения автора. Он ни разу не обращался к ранним рассказам и романам Толстого. Будучи сам демократом до мозга костей, Репин брал у Толстого только те темы, которые были взяты из жизни народа и разработка которых была обращена к народу. Но при этом он сохранял всю свою творческую независимость, постоянно ее подчеркивая в переписке с близкими Толстого.

Но одной темой Репин был увлечен постоянно — это жизнь самого Толстого. Многочислен-

ные портреты и наброски, сделанные Репиным с Толстого, являются великолепными иллюстрациями к его биографии.

Таковы, в общем, те творческие итоги, которые явились результатом общения великого писателя с художником.

Не все портреты Толстого, написанные Репиным, равно значительны.

Там, где художник мог стоять на почве наблюдения, как в портрете 1887 года или в «Яснополянском кабинете», он создавал произведения, достойные своего гения.

Но кисть отказывалась служить художнику, когда он делал попытки выйти за круг реальных образов. Тогда Репин оказывался бессильным, как Антей, оторванный от земли. И вместо молящегося Толстого перед нами просто старик в белой рубахе, стоящий в лесу. Еще слабее посмертный, «потусторонний» портрет, изображающий «просветление». Репин здесь поддался соблазну изобразить то, чего он не видел сам и что внутренне было ему глубоко чуждо.

Репин всегда подчеркивал, какой исключительный интерес представляла для него личность Толстого. Недаром все окружающее Толстого Репин воспринимал, как фон для центральной фигуры. В одном письме он сравнивает глаза Толстого с солнцем, излучающим свет и тепло. Он готов все время, непрерывно писать и рисовать его, при каждой встрече открывая новые стороны его бесконечно богатой натуры.

Но Репин никогда не покидал свою позицию художника, у него был свой, не зависимый от

взглядов Толстого взгляд на мир. Может быть, в ответ на стремление окружавших Толстого единомышленников Репин постоянно и решительно утверждает свою полную независимость от Толстого, полную самостоятельность своего творчества. Репин утверждает, что «главная и самая большая драгоценность в нем (т. е. в Толстом) это его воспроизведение жизни. Вся же философия, все теории жизни не трогают так глубоко текущей жизни». Учение Толстого Репина не затрагивало. Он считал, что толстовская мораль отвлекает художника от искусства, доказательством чего служила судьба Н. Н. Ге как художника. Большая статья Репина, посвященная памяти Ге и напечатанная в популярном журнале «Нива», является откровенным и ярким выступлением Репина против «толстовства».

С бесконечным вниманием и неутомимым творческим напряжением работая над образом Толстого, Репин никогда не ставил своего искусства на служение идеям Толстого. Только один единственный раз, а именно в рисунках к «Переписи», Репин вполне становится на точку зрения Толстого и смотрит на мир его глазами. Эти рисунки действительно являются прямым ответом на толстовскую тему. Но в них нет также ничего противоречащего духу искусства Репина. Тема «Искушения», к которой неоднократно возвращается Репин, не получила удовлетворительного решения. Но в «Дуэли», которую также художник варьировал, где с такой эпической мощью развернута тема раскаяния и

прощения, можно найти отдаленное соответствие взглядам Толстого. Прямой заказ Толстого на изображение в живописи «Крейцеровой сонаты» Репин совсем не принял. Только «Крымский проводник», ровесник «Крейцеровой сонаты», представляет собою вольный отклик на ее главную тему.

Репин постоянно называет себя «язычником» за свою преданность искусству и за равнодушие к той морали, которую проповедывал Толстой. Тем более ненавидел он аскетизм. «Я люблю,— писал он,— жизнь, люблю природу и дорожу всем хорошим реального мира. Я хотел бы наслаждаться всем. Чувствовать все. Я читаю здесь (в Здравнёве) «Одиссею». Вот люди! Милые язычники, как я их люблю; они так просты, естественны без всяких ломок самих себя».

Репин понимал, что вторжение влияния «толстовства» собьет его с реалистического пути и он безвозвратно утратит не только независимость, но и полноту своего общения с действительностью, в которой коренилось все его искусство великого реалиста.

Редактор *А. Леонов*

Обложка—гравюра на дереве
М. Маторина

Технический редактор *Л. Воловая*

А12681. Подп. в печать 23/III 1948 г.
„Искусство" № 11313. Кол. печ. л. 1¹¹/₁₆
Уч.-изд. л. 1,75. Знаков в 1 п. л. 45,7 т.
Тираж 15,000. Заказ 873

Цена 2 р. 50 к.

Типография „Красный печатник",
Москва, ул. 25 Октября, 5.